DIE NEUE SCHAUBÜHNE

SCHRIFTLEITER: HUGO ZEHDER

8. HEFT DRESDEN, 1. AUGUST 1919 1. JAHRG.

ZUM NEUEN DRAMA

Von Julius Maria Becker

Das Theater wird sich nur solange mit der Darstellung äußerer, mehr oder minder prunkvoller Geschehnisse begnügen, bis die Einsicht darüber über jede Strittigkeit hinausgelangt ist, daß jede Aktion nur den Vollzug von letzten Entscheidungen darstellt, die sich in der persönlichen Sphäre des Ichs begeben. Demnach hätte der Dramatiker im menschheitlichen Geschehen — und zeige sich's noch so sehr von schicksalhaften, außermenschlichen Kräften bewegt oder mitbewegt — doch nur die gestaltenreiche Auswirkung einer Kampfentscheidung zu sehen, als deren Träger sich seiner Vorstellung die durchaus individuelle Gestalt eines irgendwie Einzelnen oder Einzigen ohne weiteres anbietet.

Ja, dieser Einzelne, Repräsentant der Menschheit und ihr Genius, wird dem Dramatiker zumeist mit den eigenen Zügen erscheinen, sein Ich, das Zentrum seines Schaffens, erreicht im universalen Umkreis der vollzogenen Objektivationen nach heroisch überwundener Vielheit den Punkt, in dem alles Gesonderte, Gefächerte, Gestufte, Gestaltete zur Einheit zurückschmilzt, und der Kelch, worin er diese letzte Transsubstantiation wie einen ewigen Wein der Zeitlichkeit entreißt, enthüllt sich mit den Initialen des eigenen Namens, denn er kehrte zu sich zurück, er fand auf dem Weg über die Pole zu sich nach Hause.

In dieser Heimkehr nach den Abenteuern und Windmühlenkämpfen gegen unanfechtbare Du-Heit liegt Beginn und Anfang beschlossen. Indes: zeitig genug wird frühes Erlebnis, das niemand zu beschreien braucht, den idyllischen Wahn zerstören, als habe Besitzbewußtsein des eigenen Ichs letzte Beruhigung unteilbarer Einheit besiegelt. Das Ich ist kein Atom, keine Monade, kein Elektron, überhaupt kein Einteilungsbehelf: es

ist das Ganze, Welt als Vorstellung, Kosmos mit der unergründlichen Latenz sich erhebender, gegeneinander aufstehender Kräfte ewigen Aufruhrs, Kampfes, Sturzes.

Hier nun ist das neue Drama, und es demonstriere die äußerste Katastrophe: den Zerfall eines letzthin Absoluten mit sich, Gottes mit sich, des Ichs mit sich.

Allein so ist es nicht unsere Errungenschaft, nicht unsere Errungenschaft allein. Tieferem Blicke müßte sich das stoffliche Arrangement nicht vieler ewiger Werke zu einer Figur vergröbern, die letzten Endes kaum konnte gemeint sein, der irgendwo an einem schattenhaften Hintergrunde ein paralleler Vorgang entsprach: das Drama im Drama, die Formel des Sinnes hinter der verwirrenden Gestalt. Auf dies Unsichtbare ist heute unser Blick gewandt.

Allzumeist hat man bis heute nur den Vorhof gesehen, der in vergrößernden Proportionen das Bewegungsmotiv des Innern, des Heiligtums — als sei mit Unreife und Stumpfheit des Publikums programmatisch gerechnet — laut und aufdringlich paraphrasiert. Hebbel, der das Problem des Dramatischen zu Ende dachte, konnte es nicht einfallen, in einem wohlfeilen Kampfe etwa zwischen Judith und Holofernes eine lohnende Aufgabe zu sehen, sein Interesse verengert sich sehr merklich auf den Ausschnitt der Mitte, wo das Drama ganz zum Drama der Judith wird, die Verzwistung und Zerfällung ihrer Einheit beginnt, wo sich die Frage an die eigene Seele zu tragischer Größe emporreckt, ob die heroische Judith, ob die in ihrem Geschlecht beleidigte Judith das Schwert gegen Holofernes erhoben. Hier lokalisiert sich das Drama im Kreise einer individuellen Einheit, die noch zerfallen kann, da die in ihr beschlossenen Energien die Wahl haben, sich an zwei verschiedenen Punkten zu polarisieren: dort, wo blutgebundene Geschlechtlichkeit, dort, wo zweckgebundene Vernünftigkeit um die Vorherrschaft wirbt.

Fast überall bei Hebbel, im Gyges, im Molochfragment, dann aber bei Ibsen (Frau vom Meer, Klein Eyolf) ist dieser Zersetzungsprozeß der Ich-Einheit durchgeführt, ohne daß das dramatische Geheimnis im Anekdotischen der dargestellten Handlung bekundet wäre. Den Weg zur letzten dramatischen

Fragestellung einschlagend, haben sich zuweilen Calderon, Shakespeare, Goethe, Byron, Immermann und der scheinbar nur halbdramatische, doch Letztes erahnende Lenau vom Vorurteil der anekdotischen Fabel und von ihren, an äußere Prozesse gebundenen Einheiten lebhaft emanzipiert, den Vorhof der vergröbernden Außengeste abgebaut, sich auf den wahren Austrag letzter Strittigkeiten eingestellt.

Heute wissen wir: das nackte, seiner kämpfenden Entzweiung aus Erfahrung bewußte Ich — tief in produktiven Traum gesenkt — wird sich, wie eine kleine Bemerkung Lichtenbergs weltweit ahnen läßt, die Zerfällung polarer Strömungen auf eine Weise gefallen lassen, daß nach der in Bildern statt in Begriffen wesenden Form dieser unteren Bewußtheiten die einzelne Strebung in personifizierter Gestalt zur Geltung gelangt.

Schopenhauer berührt Tiefstes, wenn er sagt, daß sich der Weltwille in den getrennten Willen zweier Lebewesen entzweie (und sich selbst verneine), die sich die Materie streitig machten. Da hier die konzentrierteste Formel aller Tragik zweifellos gefunden ist, erlaubt sich mit einiger Variation ihre Anwendung auf unseren Fall: die verzwisteten Teilkräfte des eben noch einheitlichen Ichs werden sich nicht die Materie, werden sich sozusagen die Dimension ihres Daseins streitig machen. Die Gestaltwerdung dieses Streites ist stets nur Symbol, hinterlassene Kampfspur im nachgiebigen Medium der Realität: Expression.

DIE MEDELSKY

Von Erhard Buschbeck

Grillparzers formdurchdrungene Hand ballte sich in der Verzückung des letzten Griffs, das Bild einer Idee wie ein Kreuz an den Himmel zu schlagen, daß es dort seiner Entsagung Zeichen im eigenen Leuchten verkünde. Doch der Augenblick solchen Entschlusses wandelte sich ihm stets wieder zum Scheideweg, den er dorthin nur vorwärts ging, um ihn gleich auch zurück und wieder andershin entgegenzuziehen. Wenn er der nahen Erde lockende Erinnerungen abzuschütteln bereit gewesen, kam ihm schon alle Erscheinung, mit den gewohnten Farben kosend, im zeitlichen Zauber süße Gefühle erweckend, bezwingend wieder ins Blut, halb nimmt er des Gestalters harten Spruch zurück, und noch in seinem Zögern spielt betörend das Bewußtsein: selbst der Schmerz einer letzten Trennung von dem sich schließlich ja doch wieder Versagenden wäre schön. Aus seinem Herzen brach dann ein Kristall auf, darin mit seinem Wissen der Geist, in aller Liebe seine Gefühle sich spiegeln, wechselseitig sich durchdringen und zum Glanz einer Botschaft sich schließen.

Der Stern, dessen höherem Walten er sich offen erhalten, findet vor seinen Augen fremde Horizonte, zu seinen Füßen liegt die Erde in brennenderem Versprechen, es ist nicht mehr die Kargheit wie bei der himmlischen Herkunft, als er zwischen Königsberg und Weimar im Zenith über einem Flachland gestanden, sondern der ungeahnte Anblick einer Brandung voller gearteter Welt. An diesem Wendepunkt von einem geistigen Entschluß und seinem Rückhalt im Gefühl verklärte der Dichter das Schicksal einer Stadt. Durch seines Erlebnisses Reinheit bereitete er den Enkeln die Luft, in der sie sich erkannten. Die Deutlichkeit seiner Sendung blieb fortzeugend dem weiteren Bekenntnis.

Aus dieser Wiege erwuchs Wien eine Darstellerin, ihres Blutes Körper, ihrer Gefühle sich immer wieder erneuendes Kind, an der staunensvollen Nähe eines großen Herzens, in der Einfalt des ruhenden Auges und seiner Entselbstung: ihrer Träume zitternde Dulderin, der Sprache ihres bildenden Schoßes ganz hingegebenes, töchterliches Mittel, im Bereich ihrer auf-

steigenden Phantasie kein Schatten bloß, der auf unwilligem Leib Offenbarungen wie zur Täuschung erträgt, sondern geistgewordenes Blühen des Atems. Und sie ist nicht mehr ein einzelnes Wesen allein, sondern eines Beispiels höchste Erweisung, unter deren Bild sich Unzählige treffen, wie mannigfach sie sich auch auf den Straßen überholen, die bereitwillig von den Vorstädten niedersteigen zur inneren Stadt, aus deren schützendem Grün, über den hängenden Dächern, aufragt der Turm. Um solches Antlitz hat sich Gustav Klimt ein Leben lang bemüht, den jungen Kokoschka trieb es zum silbernen Stift, den Liedern dieser Landschaft war es die zärtliche Verlockung und steht meteorhaft fest im schönsten Gedicht.

Das Köpfchen dieser Lotte Medelsky — auf einem Körper, dessen zarte Redlichkeit sich so gerne erlöst, daß sie noch dem letzten Ausdruck leichthin willfahrt — ist unsäglich fein geschnitten, ja, möchte fast schon spitz erscheinen, würde es nicht ein Lächeln, und öfter noch eine Ahnung von Tränen, erweichend umspielen und in des letzten Schmerzes Vergebung entzückend verklären. Wie die braunen Locken so innig über die wissende Stirne, sich kräuselnd, hängen, ist sie eines Menschen leidvolle Wirklichkeit, unter des Augenblicks sich lösender Laune! Aus ihren Lidern bricht der oft erfahrene Verzicht, doch in eines Kindes blutendem Staunen, daß jede Schönheit stets aufs neue vergeblich . . .

Da steht sie oben: Marie Beaumarchais, im Schauder des ihr angetanen Verrats, und doch mehr zitternd vor eigener Scham, ihre Nerven spannen sich zur bittersten Tat des Zorns, aber ihre Hand gleitet auf einmal leicht, und wie hilflos ach, über sie hinaus, deutet die Unendlichkeit ihrer Liebe, stellt sie brennend in den Glanz eines Augenblicks, und läg er auch vor ihrem Tode. Oder Emilia Galotti, zerschlagen von dem Bubenstreich ihres Verführers, zu grenzenlosem Fluche bereit, hört sie, restlos in Aufrichtigkeit, den dumpfen Trieb ihres Bluts und seine Gewalt, ihres Denkens Strenge, die fromme Hut aller Erziehung fühlt sie versinken und weiß, nur der Tod kann sie erlösen vom eigenen Abgrund. Hero (wie ihre späte Schwester Christine Weiring) überläßt sich ganz der Seligkeit ihres Gefühls; indem sie alle Wonnen, die es ihr zubringt, glücklich ge-

nießt, gibt sie sich völlig in ihm auf und muß, von seinem irdischen Ende notwendig getroffen, statt ihm das Nichts in die leer gewordenen Arme ziehen.

Eines empfindenden Herzens Bild trägt sie als Thekla in den Aufmarsch politischer Aktionen, des zu unbedingter Herrschaft drängenden Ehrgeizes, nicht als Fremdkörper in anders gearteter Umgebung: sie stemmt sich als polare Idee zu ewigem Vorwurf. Und es ist die Tragik ihres Klärchens, daß sie meint, ihres Gefühls heitere Überzeugung gelte auch außerhalb des eigenen Bereichs und könne, unter Menschen getreten, zündend zu einer Tat führen; an des Wahnsinns Grenze steht sie auf einmal über leerem Platze schrecklich allein. Marie von Sickingen sinkt an der Bahre des einstmals geliebten Weislingen nieder; alles hat sie erfahren, reinste Liebe und den Verrat ihres Gefühls, wieder Liebe und jeder Begrenzung Schmerz, und nichts ist mehr übrig, als Vergebung, vor allem Menschlichen im Tiefsten gebeugt. Doch es ist nicht ihre allein, sondern mitschwingend ein ganzes oberes Reich, Vergebung als Welt, heroisch aufgetürmt über ihrem zeitlichen Anlaß. Hinwieder erscheint sie als Armgard (im vierten Akt des Tell) nur mehr Furie des im Innersten zerschlagenen Empfindens in einfachem Weib, aufgerührt zu weltumspannendem Haß, einer Revolution überwältigende Spitze, des um die letzte Geste ringenden Volkes schon mordender Schrei in tyrannum.

Das ist der Medelsky wundervoll gegeben, im Atem der Dichtung ganz zum Sinnbild zu werden. Daher nimmt sie auch die Sicherheit des inneren Maßes für ihre großen tragenden Gestalten. Wie sie als Eugenie, „die natürliche Tochter", von der Keuschheit des ersten angeschlagenen Gefühls zur Illuminierung des übervoll strömenden Herzens steigt und aus der Enttäuschung ihrer gewaltsamen Entfernung zur grenzenlosesten Verzweiflung — einer Wunde, die bis in die letzte Falte sie aussaugt — sich wieder senkt und eben aus diesem tiefen Schatten das Licht einer geläuterten Resignation gewinnt, um es über dem Abgrund ihres Menschlichsten zu verkünden: es ist ein Bewußtwerden des Atmens, Figur des Bluts, das in die geistige Form gerinnt. Kristallhaft wirds ihr am Höchsten lebendig, und sie weiß viel niedriger Stehendem daraus Leben zu schenken.

So adelt sie ihre Kamilla Oroszy (im Molnarschen Boulevardstück „Fasching") zu einem Abenteuer im Geiste und verklärt es mit einem Abschied, der auf Budapest nicht mehr zurückfällt. Doch über alle Gestalten erhebt sich riesenhaft die marmorne Silhouette ihrer Krimhild auf dem Hebbelschen Altar.

Wen das entzückte Auge so über sich hinaus verlockte, den kann es auf einmal auch unendlich komisch bedünken. Dann ist sie in einem Fuldaschen Schwank die Toni Leitenberger, oder, ihrem Herzen schon wieder näher, Rosl im Verschwender. Hier enthüllt sie — nachdem sie erst die munterste, sorglose Soubrette gewesen — einen unheimlichen dritten Akt, jede Empfindung unspürbar verschanzt hinter der keifenden Maske eines harten Lebens, früh gealtert in der Nüchternheit des ihr alltäglich aufgedrungenen Geizes — bis allerdings auch da noch einmal, ihre Verkrampfung lösend, die Jugend einer Güte hervorbricht.

Allein, wer des höchsten Gefühls in sich gewiß bleibt, wird überzeugend zu den Grausamen ihrer frühgeweckten Enttäuschung, den schwarzumschatteten Gestalten des ausgebrannten Herzens, der gähnenden letzten Leere gelockt. Auf diesem Grunde nur konnte solche Regan wachsen, bloß in den heißen Quellen des Herzens wurzelt jener Griff, mit dem sie dem geblendeten Herzog Gloster noch ein Härchen aus seinem Barte reißt. Dort schlummmert noch, ihres mythischen Geschickes schwanger, die erste deutsche Elektra.

Ihre helle Kehle meißelt das Wort stets aufs neue aus der Urmutter Schoß. Dort, wo der prophetische Mund im irdischen Rhythmus sich äußert, gilt bloß das Können der geistigen Darstellung, die allein wieder eines Wissens Offenbarung ist.

„Das Wesen, wär es, wenn es nicht erschiene?"
Doch:
„Der Schein, was ist er, dem das Wesen fehlt?"

„THEATER", EIN SONETTEZYKLUS

Von Rudolf Leonhard

Sehnsucht nach dem Theater

Sag „Eselchen", sag „Goldstaub", sag „entbehren",
Und halte Deine Augen zugeschlossen.
War Dein Gefühl ums hoch gewiegte Pappelgeglieder aufgeflossen:
Halt es, Dein Herz — jetzt wird es sich entleeren.

Sag freudig „Aufruhr", „Flamme", sag „Verheeren",
Sag's in die Leere, die Dich längst verdrossen
Und fast gewürgt hat. Lachend laß in Glossen,
In hart geschärfte, Deine Wut sich kehren.

Dann wirf das Fadenkreuz, das in bewegten Händen
Du spielend drehtest, weg. Pfeif auf die Mode,
Du spielst nicht mehr, Du bist nicht leer, Du birst,

Entfleischt zu Worten, die, so glaubst Du, Deinen Lenden
Jäh sich entwenden — im Theater. Hin! Du wirst
Vor Herbstluft fliehn, vor Weihnacht und dem Tode.

Theater

Die Wagen halten klirrend. Vor den Rampen
Drängt sich noch Menge rufend. Der Planet
Sandte die Völker her. Rausch überweht
Schon die Erwartenden. Ein Kreis von Lampen

Entflammt sich selbst, der an gebognen Krampen
Noch über hohen Menschenhäuptern steht.
Das Flüstern wird ersterbendes Gebet,
Die Wagen schweigen vor gefegten Rampen.

Das Haus ragt, Stein mit hellen Fenstern wechselnd.
Nachtluft umstarrt es, seine Pfosten drechselnd,
Die übern Platz und über Dächer flieht.

Rings liegt die Stadt! Innen das Spiel geschieht.
Wir haben uns in diesen Raum gefügt,
Weil uns das weite Leben nicht genügt!

Zuschauerraum

So viele Frauen. So viel Kameraden.
Ein Fest von Stimmen. So viel Menschliches
In Schwaden Leiberluft. In Blicken fest steht es.
Was denn: ein Raum, geräumig, überladen

Mit goldnen Ornamenten, Ranken an den graden
Verteilten Säulen — hör, im hellen Es
Schrein schon die Hörner auf, daß, unterm Dreß
Erschauernd, leuchtend nackte Menschen baden.

Vor dem Verstummen wirbeln die Gespräche
Erwartender. Wenn jetzt die Loge bräche,
Die Brüstung fiele — stockend zu den Armen

Liefen die andern: alle bei den warmen
Händen faßten einander. Gleich Gerichtete, Elende,
Liebt Euch — und treibt das Schauspiel Eurer Herzen an die Wende!

An eine fremde Frau in der Loge

O fremde Dame, lässig in rotsamtne Laube
Gefaßt, erregt vom Raum nur schimmernder Opalen,
Blaß Deine Schläfen schwingen harte Strahlen
Zur Welle hohen Haars und blüh'nder Reiherhaube.

Mit Namen grüß ich, die ich Hassender nicht glaube,
Dich wieder: Fürstin, und ich lache wild, o schmale
Prinzessin, lächle noch, o Dogaressa, fahle
Äbtissin — regungslos in Dunkels strömendem Staube.

Da schneidet Türspalt Licht auf Deinen Rücken:
Entzieh Dich, Mädchen, den vergangnen Bühnenstücken
Und ahne, wie Dich meine Augen lange küssen!

Einst hörst Du mich. Für Deine strenge Stirn berichten
Wir Sternenstürme, wenn wir diese Welt vernichten:
Wie wirst Du unser Leben neiden müssen!

Incipit tragoedia

Predigt zwischen Komödie und Tragödie

Du sollst nicht das Gesicht verziehn und lachen,
Rebell — Du duldest, lächelnd, die Zustände!
Doch was verfielen Herzen durch die Brände
Der Leidenschaft — ? Du sollst Dir auch keine Bilder machen,

Du sollst nicht: daß nicht Deine Sehnsucht wende
Sich und Empörung sich von vielen Blutes Lachen
Und Schmutz und Eigennutz und den banalen Sachen,
Gefahr der Kameraden und dem Volkselende.

Da hustet einer, hustet in einen Zweig,
Einen vorgehaltnen. Zwei treten geschwind
Zu ihm — so wenig! Doch beginnt die Weltenwende:

In jedem Augenblick. Tat drängt durch das Gezweig
Verwilderten Geschehns — fangt an, wir sind zu Ende,
Gelächters voll und leid — und unverständlich, wenn wir kindisch sind.

Die Symphonie

Gefühlt Rauch um mich her. Im kindlichen Gesichte
Gefühl von Atropin in starren Augenhöhlen.
Und spitze Finger, die den Schlag der Schläfenader zählen.
Herz hämmert. Schulter steht einsam im vielen Lichte,

Das, Klang geworden, strömt, mir die Stirn zu verstählen.
Der Abend-Paukenschlag der täglichen Gerichte,
In denen ich mein Blut und meine Welt vernichte,
Ergeht: selig Verdammte sitzen in den Feiersälen.

Der Paukenschläger steht aufrecht gebändigt im Orchester,
Bereit zu wanken, aufzuschnellen, zu zerspringen
Und nah den letzten großen Schreien, wie die Melodie

Verlangen kann. Bewegungslos wogt das Orchester,
Froschmaul und Hexenkessel, jede Frau ist seine Schwester,
Ein Weinen flieht in die unaufhaltsame Symphonie.

An den Spieler des Priesters

Raff die Soutane! Streich am Chorhemd wieder!
Und lächelnd Dich dem Kreis geliebter Laien,
Verbrüderter, enthebend, usurpierst Du Weihen
Für einen Augenblick. Bedächtig. Deine Glieder

Regst Du gemessen, Kardinal. Zart, ganz unbieder
Und leicht, unter dem violetten freien
Gewande, das mit wenigen Bleien
Ein wenig nur beschwert ist, auf und nieder.

Dann stülp den Lederhelm der Stirne über,
Taumle in die Gemeinschaft vor den Reihen —
Nicht ohne Deine Wandlungen zu hassen.

Spür Grauen, Grauen! Falte Lippen trüber,
Dich ins Gewand aus Einsamkeiten zu befreien.
Wie sinnlich kannst Du Dein unseliges Wesen strömen lassen!

An eine Schauspielerin

Margit Hellberg gewidmet

Ja schrei, schrei nur, schrei mehr, mit Deinen Schreien
Schmeiß um Dich, schrei Dein Herz zum Hals heraus,
Schrei es uns ins Gehirn, das Stück ist aus,
Du hast der Welt ein Leben zu verzeihen.

Schrei diesen Leidenslosen, diesen Laien!
Bald schneit es; und Du eilst Dich stumm nach Haus.
An eigner Luftröhre im Glockenhaus
Hängst Du Dich auf; klingle Dich durch die Reihen!

Mit der entstellten Süße Deiner Stimme messen
Sich Herzen tief. Ich darf das niemals mehr vergessen.
Ich habe die furchtbar lange letzte Nacht gesessen —

Schon lehn ich angepreßt an die Kulissen,
Mit steilem Kinn. Ich fingre schwach im Ungewissen.
Du, schrei! Nun hast Du mir das Herz zerrissen.

Kinosonett

Im Park begleiten gutgekleidete Figuren
Versteckt den Schicksalsweg des Mädchens. Jene
Weiß nicht, wie sie genug die Hüften dehne,
So schmerzt es. Tief gebückt auf ihre Spuren

Folgt melancholisch einer, den die sanften Huren
Kaum losgelassen haben. Müde lehne
Ich schon den Kopf zurück. Durch zuckende Verbene
Peitscht sich ein schnelles Tier. Auf stehn Lemuren —

Schneller gleite ich um die bewohnte Erde hin.
Ich rase vor Deinem verzerrten Gesichte, Schauspielerin!
Ihr schweigt, weil Ihr vor Schmerz die Zunge zerbißt.

Schneller dreht sich überm Park das Sonnenlicht.
Schauspielerin, ich rase vor Deinem verzerrten Gesicht!
Daß dieses alles auf der erneuerten Erde ist!

Ballett

In den Triolenlauf der Sängerin,
Metallnen, hintern Prall beschwingter Geigen
Sprüht die Kulisse einen farbigen Reigen
Gereihter Leiber auf die Bühne hin.

Jeder ist Ende, jeder ist Beginn,
Ob sie sich heben oder sich verneigen,
Wenn sie einander und den andern zeigen,
Wie Sehne lebt, was Fleisch ist und was Sinn.

Männer- und Frauenaugen glühn verheert
Vom Glück. Die aufgeworfnen Brüste atmen eilig.
Seht doch, wie jene auf vorgestoßnem Knie erstarrt

Und bebt! Die stößt die Sohlen nieder, hart.
Und alle sind belehrt, und alle heilig:
Narr, Schurke, wer nicht jede jetzt begehrt!

Die Tänzerin hinterm Vorhang

Vorwärts! Den Vorhang hoch! Ich kann nicht warten.
Mir zittern die gewölbten Nasenflügel
Vor Spannung, meiner Brust bedeckte Hügel
Beben wie Krater heftig. In den Garten

Wurzle ich schon mich ein des hellen harten
Brettergefüges. Kaum hält noch der Zügel
Der Haut das Blut mir fest, wenn ich den Bügel
Der Lippen einzieh, da mich Schauer narrten.

O meine Muskeln! Meine große Seele!
Können's die draußen immer noch ertragen,
Daß, Mensch und Weib, ich in der Deckung bleib?

Gleich steigt ein Schrei aus meiner straffen Kehle,
Den höchsten Weg zu allen einzuschlagen —
Los! Sonst zersprengt das Wort mir Tanz und Leib!

Frage an den Schauspieler

Willst Du Ausrufer sein, im Badedorf am Strande gehn,
Die Schelle schwingen, aufblähn den Hals; rund
Entläßt die tönende Stimme der bewegliche Mund
Zu den Müßigen, die auf die neuen Verordnungen horchend stehn.

So geht er um, die alternde Stirn in breitem Wehn;
Aber man sah ihn einmal, da schlug er hart einen kleinen Hund,
Er stürzte im Gebüsch sich schonungslos auf ein menstruierendes Mädchen, und
Im Bronchialkatarrh hat man seine Lippen versagen sehn.

Siehe, der Mensch! Aber mit bloßen Füßen
Sprang ein flackernder Knabe ihn an, ihn selig zu grüßen —
Gelangweilt sah daneben der herrische Fürst in der Halle ein großes Geweih an.

Bist Du der Mensch? Sturm zersprang in den Wolken, ein Schuß peitschte die Luft, die Schelle
Schwang der Ausrufer wild. Blut rötete Haut. Blut dröhnte über die Stelle —
Sieh, Schauspieler, sieh! Drohend ging die Menge die Polizei an.

Maske

Du außerordentlich bleiches Gesicht,
Mit kurzer Nase schroff zurückgehoben,
Bedeckt vom Schwalle brauner Haare oben,
Verzerrt vor Starrheit wanderst du im Licht.

Du rollst die Ebenen ab, ohne Gewicht,
Und Staub und Luft weichen vor Dir zerstoben.
Die nahgestellten braunen Augen loben
Den Abgrund, und die steile Stirn verdeckt ihn dicht.

Ich aber, Deinem Abgrund zugeschoben,
Taumle — Du starrst und wanderst — faß Dich nicht,
Und suche qualvoll in den dunklen Räumen

In Todesangst, ich könnte Dich versäumen —
Mit kurzer Nase schroff zurückgehoben,
Du außerordentlich bleiches Gesicht!

DIE DRAMATISCHE DARSTELLUNG DES LEBENS JESU*)

Von Wilhelm Lennemann

Von den frühesten Zeiten an haben sich die Dichter mit der dramatischen Darstellung des Lebens Jesu befaßt. Das ist erklärlich, wenn man bedenkt, daß die religiösen Ideen das kulturelle Leben beherrschten und namentlich in der Kunst als der vornehmste, fast einzig in Betracht kommende Stoff galten. Diese Ansicht ist bis ins Mittelalter hinein zu verfolgen. Und die zahlreichen zu jener Zeit entstandenen Passionen sind ein sprechender Beweis dafür. Erhalten hat sich, von kleineren abgesehen, in ihrer Bedeutung lediglich die Oberammergauer Passion. Als reines Drama darf sie nicht gelten, da sie ausgesprochen gottesdienstlichen und dramatischen Zwecken dienen will und demgemäß ausgestaltet worden ist. In neuerer Zeit wird den Dramatikern die Dichtung von Christusdramen insofern erheblich erschwert resp. verleidet, als ihnen die Zensur das Aufführungsrecht nicht zuspricht. Sie duldet die mimische Darstellung Christi auf der Bühne nicht. Wenn es trotzdem in neuerer Zeit an Versuchen dramatisch-dichterischer Darstellung nicht gefehlt hat, so ist das ein Zeugnis einesteils für das stark-religiöse Empfinden jeder Kunst, andrerseits für die große Tragik in dem Schicksal des Nazareners.

Für das Verbot einer Aufführung von Christusdramen sprechen folgende scheinbaren Gründe:

1. Nach der Inspirationslehre ist jedes Wort der Bibel von Gott eingegeben und besitzt nur in diesem Wortlaute heiligende Wirkung. Jede Umgestaltung und Bearbeitung ist Verweltlichung und Entheiligung.

2. Gegenstände göttlicher Offenbarung sind für die umgestaltende und neuschaffende Darstellung, namentlich die persönlich-mimische, unerfaßbar. (Dr. Rothe)

3. Christus, weil eine Offenbarung Gottes, ist nur in seiner Objektivität, aber weder als Individuum noch als Charakter darstellbar.

*) Obgleich das angeschlagene Thema sich auch in einer anderen Tonart spielen, allseitiger entwickeln und reicher modulieren läßt, halten wir den Aufsatz für wichtig genug. Die Schriftleitung.

4. Christus steht allen irdischen Interessen, also auch aller tragischen Schuld, fern, läßt sich demnach auch nicht in die Tragik eines Dramas einspannen.

Dem ist folgendes entgegenzusetzen:

1. Die Inspirationslehre ist heute von der gesamten Theologie fallen gelassen worden und fristet nur noch in den Dunkelkammern der Sekten und Pietisten ein kümmerliches Dasein. Wollte man aber den dieser Lehre zugrunde liegenden Grundsatz weiterfassen und sagen, die Heilsgedanken des Christentums verlören durch eine künstlerische Bearbeitung an ihren Gnadenwirkungen, so wäre zunächst in unserer Zeit der theologischen Gegensätze eine Einigung über die Grundwahrheiten des Christentums nicht zu erzielen, zugleich aber die Gegenfrage zu stellen, ob das Christentum etwa durch die klassische Darstellung der Malerei und Plastik an seinen segnenden Wirkungen eingebüßt habe. Aber, könnte man erwidern, es gibt doch gewißlich weitgefaßte und allgemein anerkannte christliche Grundsätze, gegen die auch die freieste Kunstausübung nicht verstoßen dürfte, falls sie noch einen Anspruch auf das Merkmal „christlich" erheben wollte. Gewißlich, aber ich meine, der Kunst stehen neben solchen Tatsachen eine reiche Anzahl unausgeführter oder nur angedeuteter Motive (Magdalena-, Petrus-, Judasmotiv) als Neben- oder den Gang der Haupthandlung beeinflussende Handlungen zur Verfügung, daß durch sie, selbst wenn man die Fabel einer feststehenden Handlung zur Voraussetzung nehmen will, eine große Mannigfaltigkeit herbeigeführt werden könnte.

2. Ich denke so hoch von der Kunst und der von ihr ausgehenden und durch sie wirkenden Kraft dichterischer Idealisierung, daß ich kein Gebiet, keine Betätigung menschlichen Lebens, überhaupt keinen Stoff ihr entziehen möchte. Will man hier Grenzen ziehen, so ziehe man sie nicht der Kunst schlechthin, sondern der Individualität, der Kraft des Künstlers. Und haben wir bis heute noch nicht das Christusdrama, so kann das unseren Dichtern nur ein Ansporn sein! Aber man räume zunächst die Hecken und Zäune hinweg und erleichtere den Dramatikern die Erreichung des hohen Zieles. So gewiß

wir den segnenden Christus Thorwaldsens und die Madonnen Raphaels besitzen, so gewiß werden wir auch noch einmal das Christusdrama unser eigen nennen dürfen.

3. Ein Grundtypus Christi läßt sich weder aus den Evangelien, noch Briefen, noch Überlieferungen gewinnen, es ist vielmehr festzustellen, daß jeder Evangelist, jeder Missionar (Paulus insbesondere) ihrer Christusauffassung eine besondere Individualität untergelegt haben. Man denke doch nur an den synoptischen und den Johanneischen Jesus, ferner an unsere deutsche Heliandauffassung oder den Messias Klopstocks. Wenn aber schon den Biographen zur Zeit Jesu in dessen Darstellung keine individuellen Schranken gezogen waren, weshalb will man sie dem Künstler, dem Dramatiker der heutigen Tage stellen!

Und wenn nun Dr. Rothe sagt: „Wie aber soll ein christlicher Künstler den ungeheuren Widerspruch begehen, Christum als einen Charakter aufzufassen, die schlechthin religiöse, unsündliche, gottmenschliche Person durch sich und in sich behufs vollendeter Darstellung zu vereigentümlichen!" so ist ihm darauf zu sagen, daß allerdings jede dramatische Figur ebenso einer Individualisierung wie Charakterisierung bedarf, und daß keine Gefahr besteht, diese so charakterisierte Jesusfigur durch einen ernsten, begnadeten Schauspiel-Künstler darstellen zu lassen. Zerbricht seine Kunst daran, so liegt das am Mangel seines Könnens, nicht an der Kunst schlechthin.

Der letzte Einwand hat dann seine Berechtigung, wenn der dogmatische Christus mit übernommener, fremder Schuld und freiwilliger Sühne als Ausgangspunkt genommen wird. Ein lebendiges Drama verlangt wirkliche und nicht eingebildete Schuld. Und alle aus dem blutigen Sühnopfer abgeleitete Tragik entbehrt eines inneren Wahrheitsgehaltes, ihrer grausamen Notwendigkeit. An diesem Grundfehler müssen alle Dramen orthodoxer Art in sich zusammenfallen. Und daran ändern auch keine künstlich unterstützten Strebepfeiler! So hat Kelber in seinem Christusdrama, das ganz aus positiven Bausteinen aufgetürmt ist, versucht, den Kampf der Leidenschaften bei Christus durch ein heiliges Pathos zu ersetzen. Der Gewinn aber ist gleich Null! Aber der Vorwurf fällt sofort in sich zusammen

wenn wir an Stelle des göttlichen Christus den Menschen mit all seinem Suchen, Streben, Kämpfen und Irren hinstellen. Da ergibt sich die Tragik von selbst aus dem Zusammenstoß eines mit den höchsten göttlichen Ideen erfüllten religiösen Genies mit den Masseninstinkten, Wünschen und Hoffnungen eines verständnislosen und enttäuschten Volkes. Wir müssen Jesus im Drama seiner göttlichen Sonderstellung entkleiden und ihn in eine Linie mit all den übrigen religiösen Heroen der Weltgeschichte stellen, mag er sie immerhin an Reine und Tiefe seiner Gedanken überragen. Und in dieser modernen Auffassung wird die Jesusgestalt das moderne religiöse Empfinden nicht nur nicht verletzen, sondern durch die Weihe der Kunst emporheben und reicher und edler und für alles Schöne und Gute empfänglicher machen!

So hält die Zensur, von welcher Seite man sie auch betrachte, einer Kritik nicht stand! Das Verbot ist geboren aus dem Bestreben, den Schwachen und Ängstlichen keinen Anlaß zum Straucheln, den Pietisten keinen Anlaß zu unduldsamer Obstruktion, den Frommen schlechthin kein Ärgernis zu geben.

Und es war nicht zu erwarten, daß, solange Kultusministerium und Ev. Oberkirchenrat vereint rechts marschierten, hier eine Änderung eintreten würde. Nun aber weht seit den Novembertagen ein anderer, ein freierer Wind, und ein wenig Sonne ist auch wohl in die verborgensten Dunkelkammern gedrungen. Alte, verstaubte, überlebte und in sich zermürbte Ansichten und Bestimmungen sind zu Boden gefallen. Und so dürfen wir auch gewißlich der frohen Erwartung leben, daß auch die Zensurbestimmungen über das Christusdrama recht bald zu den wenig erfreulichen geschichtlichen Erinnerungen gehören, die staatliche und kirchliche Engherzigkeit geschaffen und damit all die Dramen der Mitwelt zugängig gemacht werden, die uns Jesus, den Menschen, als Kämpfer, Wegebereiter und Künder einer neuen, besseren Zeit weisen.

BRAHMS-REGER-ABENDE

Von Paul Hasenclever

Ben Akiba, du weißt es: sie sitzen beim Bier und sind unantastbar; sie haben immer alles vorausgesehn und wollen es nie gewesen sein; ihr Stil ist ein Zitatenjargon; ihre Philosophie stammt aus dem Spiegel; sie kompromisseln lieber, als daß sie einander kompromittieren; und so wachsen und gedeihn sie an Leib und — Konto.

Der Musiker von heute sitzt mitten darunter. Er qualifiziert nicht weniger gerne Richtungen, auf die der baut oder — die auf ihn bauen. Gib ihm Taktstock und Metronom, und du wirst sehn, wie sich seine amtliche Tätigkeit in Stilabenden erschöpft. Keine Spur von ästhetischem Instinkt; keine Spur von großer Linie. Anstatt dessen: Einseitigkeit, verlogenes Mäzenatentum und Triumph der Tradition.

Setzen wir den Fall, ein tonangebendes Konservatorium proklamiert den Brahms-Reger-Kultus. Unzählige Musikbeflissene lassen sich kritiklos darauf einexerzieren. Sie werden Musiklehrer, Virtuosen oder gar städtische Musikdirektoren und laufen nun, gleich einer aufgedrehten Spieluhr, ab; einer wie der andre. Leicht mag ihnen übrigens die Parallele Brahms-Reger nicht geworden sein: hm . . . Brahms ist ja anerkannt . . . aber Reger? . . . allerdings, braver Kontrapunktiker . . . jedoch, auf der andern Seite, „uferlose Chromatik" . . . hm . . . ! Aber, mein Gott, man will doch nicht unmodern erscheinen — allerdings auch wieder nicht zu modern; also, wenn schon, dann schon lieber Reger. Es lebe der Kompromiß! Außerdem wird man vielleicht städtischer Musikdirektor; d. h. — entsprechend der Indolenz des Publikums — derart unantastbar, daß ein Fürst einen drum beneiden möchte. Also, warum nicht? . . . Und so bildet sich allmählich unter sorgsamer Hand eine eingeschworene Brahms-Reger-Gemeinde, die immer mehr zunimmt und für keinen anderen Neuen mehr Sinn hat. Bruckner z. B. — existiert nicht. Skrjabin — existiert nicht. Ueberhaupt: nichts existiert — außer der Firma Brahms-Reger und denjenigen, die in ihrem Kielwasser schwimmen. Was aber ist die Folge? Eine chinesische Mauer!

Sind denn überhaupt Brahms und Reger als Stilparallele denkbar? Etwa so, daß von ihnen etwas ausgehen könnte? Nein, niemals; so sympathisch sie auch (wohlverstanden: jeder einzeln genommen) sein mögen. Sie sind beide — und das gilt sowohl für Brahmssche Differenzierung wie für Regersche Enharmonik — eher Endpunkte einer Entwicklung. Sie verdienen unsere Achtung, weil sie die Grenzen ihres Schaffens zu wahren verstanden; nicht aber jene grenzenlose akademische Ueberschätzung. Als Menschen verkörpern sie vielleicht den typischen Bourgeois-Charakter — beim einen gemildert durch dicke Zigarren, beim andern durch Alkohol. Das Genie aber ist aus anderem Holze geschnitzt. Deshalb können wir hier nur von hochentwickelten Talenten, ja sogar von Epigonen reden; was durchaus keine Herabwürdigung der Beiden bedeuten, sondern einzig den Klüngel aufdecken soll, den man sich mit ihnen erlaubt. Jedoch, wie's beliebt: wenn unsere Musik aus der Nachromantik (in der sie letzten Endes immer noch steckt) nie herauskommen soll, wäre es schon am besten, wenn der Brahms-Reger-Kultus amtlich zum Glaubensbekenntnis erhoben würde. Aehnliches hat es ja bereits einmal zu den seligen Zeiten der p. p. Mendelssohn, Hiller und Compagnie gegeben. Ben Akiba weiß schon Bescheid.

Dürfte man vielleicht zum Schluß einigen Musikgewaltigen vorschlagen, ihrem Haustürwillkommengruß „Betteln und Hausieren verboten" die Worte beizufügen: „Hier wird nur gebrahmst und geregert"? Oder aber: Reger in Beger umzutaufen, damit es von nun an vier „große B's" gibt? Jedenfalls würde, wenn das Ganze, anstatt in der Musikwelt, auf dem Theater spielte, der Vorhang am Ende vor lauter Schreck vergessen zu fallen.

BERLINER THEATER

Von Max Herrmann-Neiße

Der Fall Arno Holz erschien mir immer ziemlich einfach. Ein trockner Geist müht sich Lyrisches ab, ein mit glänzenden Nachahmungsgaben Ausgestatteter will um jeden Preis Originalgenie sein. Und sein unheilbarstes Leiden ist eine Manie der Endlosigkeit, ein unglückseliger Wahn, daß die Quantität irgenwie wertschaffend sei. Solche hartnäckige Inanspruchnahme von Zeit feiert auch in dem Stück *„Sonnenfinsternis"* Orgien, das man im Schauspielhaus gab. Im übrigen ist dessen Sphäre Felix Philippi. Daß ein Schlüsseldrama eine Genieleistung sein kann, beweist beispielsweise Wedekinds „Oaha". Holzens Tragödie wurde nur eine aufgeplusterte naturalistische Monumentalkolportage, in der etliche akkurat ausgestrichelte Kleinzüge und Humorhaftigkeiten gekonnt sind und das Falsche, Gartenlaubige der meisten Töne durch seine unglaublichen Dimensionen Kuriositätsreiz besitzt. Es handelt sich in „Sonnenfinsternis" einmal um eine Art Paralleltheme von „Wenn wir Toten erwachen", den Widerstreit des Künstlers zwischen Werkeinsamkeit und Lebensgier, dann um das klassische Thema Inzest, das hauptsächlich noch unter der befangenen Lasterperspektive gesehen wird, obwohl es sich der ganzen Konstellation des vorliegenden Falles nach um die freie Tat nach jeder Richtung hin freier Menschen handelt. Umflackert soll die Tragödie sein von der materialistischen Luft weltstädtisch großzügiger Manager- und Lancierungs-Geschäftlichkeit, aber der larmoyante Stil der Deklamationen kontrastiert seltsam damit. Ein intrigierender Bohèmeschmierant, Schmarotzer nicht nur in Genußmitteln, sondern auch in künstlerischen Ideen und ebenso alkoholisch wie pathologisch, verursacht zwischentragend die unheilvollsten Katastrophen, und der Fraue Sprung vom Balkon straft weitschweifige Pinselmännlichkeit, die über die allzu handgreiflich betätigte Kindesliebe nicht „hinwegkann". Diese Harmonika-Angelegenheit reichte man in reizvoll dekorativem Rahmen mit jenem antiquierten Salonbretterton, der in gewichster Kurve Wort und Geste pathetisch aus den Gründen kurbelt. Ein paar bessere Momente des seelisch Herben hatte zwischendurch der Schauspieler Gerhardt-Schröder, und in Episodenrollen gaben interessantes Genre Max Pohl und sehr isoliert Paul Biensfeldt.

Eine der Holzschen Anlagen im Bastlig-Probiererischen und in einer gewissen Nüchternheit nahe Erscheinung, doch frei von den Prätentionen und dem Entdeckerehrgeiz, war Emil Gött. Die Voksbühne brachte sein hausbackenes Lustspiel *„Der Schwarzkünstler"* heraus, eins von den harmlosen Versstücken etwa auf der Linie Heyse-Wilbrandt, das mit naiven Situationen und klugen Wechselreden sachte ein wenig Lebensnachsicht lehrt. Die in Bild und Kostüm aparte Aufführung hatte in Erhard Siedel, Johanna Zimmermann und Ida Liebisch ihre hauptsächlichsten Stützen.

Dieselbe Volksbühne setzte in der schwachen Anzengruberkomödie *„S' Jungferngift"* noch simplere Kost vor. So ein Schwank kann höchstens noch getragen werden durch richtiges animalisches Komödiespielen mit sorglos hingelegter Dalberei, Singerei, Drastik, Herztausigkeit, und obwohl sich die Darsteller im Bauerntheaterspaß heimisch zu werden bemühten, blieb die

peinliche Empfindung des Zwanges, dümmer zu tun als man in Wirklichkeit ist. Guido Herzfeld baute sich dabei ein behagliches Kabinettstück zurecht, und Ida Liebisch, Hans Felix, Erhard Siedel, Maria Weißleder steuerten soviel Lustigkeit als möglich bei.

Und mit Harmlosigkeit, Spaßen, unverhohlner Theaterei gleiten Berlins Bühnen durch den Sommer dahin. Im Wallnertheater konnte man wirklich lustige Stunden verleben durch die gediegene Leistung eines kleinen Elite-Ensembles. Macchiavellis resolute „*Mandragola*"-Komödie blieb auch in der grobschlächtigeren Verreimung durch Paul Eger unverwüstlich mit der freimütigen Bejahung sentimentloser Erotik. Von allen sieben Darstellern wurde ein gutes Niveau gehalten; vor allem hatte Lupu Pick echten, innerlichen, unaufdringlich geruhigen Humor und Brillanz im Versesprechen, entzückte Johanna Terwin durch schlagfertige Rassigkeit, Hans Schweikart durch Jugend, Anmut und jene leuchtende Musik der Verinnerlichung von Gebärde und Wort, die die Melodramenbegleitung unten im Orchester trotz starker Anleihen schuldig blieb, — besaß Julius E. Herrmann mit Bitterkeit gemengte Drolerie und Rose Steuermann die spröde Gloria.

Ganz ohne jede literarische Ambition ist die Sommerspielzeit des „Deutschen Theaters" dem Possengenie Max Pallenbergs gewidmet. Wieder macht seine unbegrenzte Komiksouveränität den üblichen Schwank von der „*Familie Schimeck*" zu einem meschuggenen Zauber, der alle Daseinsnöte in seinen unsterblichen Gelächtern vergräbt. Dies Spaßen geht nicht sehr ins Innere, aber wie es aus einem Wort, einem Laut die verblüffende Wirrnis vielfältigster Anspielung und Verzerrung hext und aus der unscheinbarsten Situation eine umwerfende Schindluderei spuken läßt, kobolzt es „über alle Trauerspiele und Trauer-Ernste". Der sicherste Ulkinstinkt wirbelt jede Logik auf ihre kitzligste Stelle, hat in einem Wink, einem Husch seiner Geste, seines Glotzens, Züngelns, Tapsens, Marschierens die Unanfechtbarkeit eines Saltomortalewitzes, dem nichts heilig bleibt. Wie Pallenberg mit ausgefallensten Kalauerpointen jongliert, taktfest unerschütterlich in skurrilen Linien abenteuert, ist auf ihre Art eine Lust am grotesken Schöpfertum Radikalismus seiner Eigenheit, am Werke, die unser Leben für lange auf den Kopf zu stellen, in Lachströmen die so verhängnisvolle Würde und Vonsichüberzeugtheit des Menschen zu ersäufen vermag und also fruchtbarer revoltiert wie matte Agitationen steifleinener Tragödienempörer.

Kurzweil wohltrainierter Virtuosität und nach allen Schikanen arrangierter Eleganz lockt in die Sommersaison der „Kammerspiele", die sich um Leopoldine Konstantin dreht. Der gibt ein gleichgültiges Flimmerstück von Artzybaschew, „*Eifersucht*" betitelt, Gelegenheit, alle Spieglungen flirtlustigen Weibtums zu mimen. Sie macht eine Art „Lulu"-Natur und wirkt am echtesten dort, wo sie das Naivsinnliche, Unbewußtgefährliche malt und den Eigensinn der Flunkertollheit. Von ihren Partnern kamen besonders zur Geltung Stahl-Nachbaur, der ränkevolle Mißtrauensqual zurückhaltend gestaltete, John Gottowt in der Verkörperung melancholisch nachsichtiger Weichheit und Hermann Thimigs jugendliches Verlorensein.

MÜNCHNER THEATER

Von Hermann Kasack

Der Erste. Schauspiel in 11 Bildern von Reinhard Goering. Erstaufführung in den Kammerspielen. Spielleitung: Paul Kalbeck. Die Bühnenbilder, die Pasetti entworfen hatte, waren von schöner Einfachheit, und, mit Ausnahme des II., zu dessen Silhouettenbildung die Fischerszene aus der Wozzek-Aufführung im Residenztheater (1917) Pate gestanden hat, reich an originellen Einfällen. Z. B. das VII. (Gericht), da die Zeugen in einer Reihe am Rande der Bühne mit dem Rücken gegen das Publikum saßen, gleichsam den Zuschauerraum des Theaters in die Szene mit einbeziehend. Oder das XI. (Schädelstätte), vom Dunkel eingeschlossen ein grauer Platz, durch eine Mauer bezirkt, über die, gespenstisch auftauchend, weiß und starr die Köpfe und verschränkten Arme der Zuschauer ragten. Kündeten die Bilder das Über-Reale, drang die Darstellung nur in Einzelheiten dorthin vor. Die Dünne des Stückes verlangt von dem Träger der Handlung, Antonio, eine klare fließende Linie, um die psychologische Entwicklung, die sprungweise geschieht und meist zwischen den einzelnen Bildern liegt, deutlich zu machen. Seine Linie weist auf ein Ziel: den Zusammenbruch in der letzten Szene begreifen zu lassen. Bei Momber wuchs er nicht organisch heraus, wurde nicht vorbereitet, sondern war plötzlich da, etwa, weil ihn der Text der Rolle vorschrieb; kein Finale, ein finis; keine Erlösung, ein Zufall. Zugegeben, daß das dichterische Wort, aus dem die Gestalt des Antonio erstehen soll, dürftig und häufig indifferent ist; Momber befand sich noch außerhalb dieses Wortes, er spielte den Effekt ohne Inhalt. So wurden seine Reflexionen programmatische Erklärungen ans Publikum. Der einheitliche Rhythmus, der den wirklichen Schauspieler beseelt, fehlt: Er vertropft in diese Gebärde, in jenen Tonfall, in diesen Körperausdruck, in jenes Tempo: so setzt sich seine Leistung aus ungeordneten Details, die ohne Beziehung zu der Linie einer Rolle sind, zusammen. Seine schauspielerischen Anlagen dienen nicht einer geklärten Vorstellung vom Schauspielertum, und so hat er nicht die Fähigkeit, ein inhaltlich Gegebenes in die adäquate Form der Darstellung umzusetzen. Wie er laut ist, wo er pathetisch; roh, wo er stark; zügellos, wo er leidenschaftlich sein sollte — so ist er auch lasch, wo er weich; leer, wo er empfindsam sein sollte. Die Wirkung dieser Einstellung wird noch bei einer späteren Aufführung zu zeigen sein. Antonio, auf der einen Seite allein, dem gegenüber Paula im ersten, der Fährmannssohn im zweiten Teil des Stückes stehen. Es sind keine dramatischen Fäden geknüpft, das spezifisch Dramatische liegt je im Zentrum der einzelnen Figur beschlossen. Einmal prallt der Monolog Antonios mit dem Paulas, einmal dann mit dem des Fährmannssohnes zusammen. Wie kärglich das Gerüst des Stückes also auch ist, es war nicht der unbedingte Anlaß, das Momber keine Bindung gelang, so man Sybille Binders Leistung als Paula, so man die Fabers als Fährmannssohn anschaut. Die Binder, ohne egozentrische Aufdringlichkeit und doch die Rolle beseelend, weil sie von ihr beseelt war. Dadurch, daß Momber ihrem von Bewußtsein getragenen Instinkt unsicher gegenüberstand,

blieb das In-einander-Spiel einseitig. Faber, durchpulst, durchglutet von der Gegebenheit seiner Verurteilung, schuf, seiner Erschütterung hingegeben, die er selbst entfacht, über das Stück hinaus die unendliche Gestalt des Häftlings. Er litt nicht, er schuf das Leid; er schrie nicht, er schuf den Schrei; so schrie nicht ein Mensch aus einem Kerker, so schrie die Menschheit aus dieser Zeit. Und es lag wiederum an der Unzulänglichkeit Mombers, den Antonio deutlich und eigenstark entgegen zu stellen, wenn jener nun im Mittelpunkte stand. Ihm galt das Ecce homo, nicht Antonio, dessen Rolle es für sich in Anspruch nahm. Die Leidenschaft Fabers war gestuft von Wort zu Wort, aufgebaut von Szene zu Szene. Erreichte die Kurve seiner Darstellung im IX. Bild ihre Höhe in den hochgeflüsterten Worten: „Ging die Sonne unter?", so im X., da er, mit taumelnden Händen, an die Wand gelehnt, ausbricht: „Ich bin ein Abziehbildchen", um — ist Steigerung noch möglich? — in der letzten Szene vor dem Galgen sich in jenen Körper-Schrei, auszulösen (vielleicht hätte der Mund in diesem Augenblick völlig verstummen sollen), der uns ebenso erschlägt wie Antonio. Nicht Sensation, Erlebnis des Abends war er. Und man wartet, ihm einmal als Oswald zu begegnen. Zu der Aufführung selbst wäre noch zu bemerken: Elly Nérac als Schwägerin war belanglos, Eva Fiebig als Dienerin störend; eigentlich: unmöglich. Der Chor im II. Bild erwies aufs neue das Unhaltbare gemeinsamen Sprechens, wenn es sich um Erklärung der Vorgänge handelt; man sollte den Chor in Einzelsprecher auflösen. Eingeleitet wurde der Abend durch ein Proömion, von Goering als einführendes Motiv des Dramas verfaßt, von Forster-Larrinaga vertont, der Text dem Publikum durch beigefügten Zettel vorsichtshalber kundgetan: die Wirkung blieb aus, da des Sängers Stimme, unbegreiflicherweise, vom Vorhang eingehüllt, kaum bis in den Theaterraum vordringen konnte. Trotz allen Mängeln sei die Anerkennung den Kammerspielen, die als einziges Theater Münchens ab und an ein literarisches Experiment wagen, festgestellt.

Das Schauspielhaus indessen, neu eröffnet durch Hermine Körner, ließ bisher keinen richtungangebenden Spielplan erkennen. Es wurde eröffnet mit Raimunds Zauberspiel: *„Die gefesselte Phantasie"*, und brachte an Erstaufführungen *„Hanneles Himmelfahrt"*, *„Untreu"*, *„Die Allzufeinen"*, *„Und das Licht scheinet in der Finsternis"* und Wedekinds *„Büchse der Pandora"*. Lediglich diese Vorstellung zu sehen, war mir vergönnt. Verglichen mit der Berliner Aufführung im Kleinen Schauspielhaus, ist festzustellen, daß das Tempo der Münchner, für die Frau Körner die Spielleitung führte, ein ungleich lebhafteres war. Der Darstellung im einzelnen nachzugehen, erübrigt sich: Hochs Schigolch ertrug keinen, ach, keinen Vergleich mit Kraus; Koch als Rodrigo Quast wie als Jack ohne eigene Bedeutung; einzig Dysings Casti-Piani erreichte das Niveau, bei dem überhaupt eine Kritik einsetzen kann. Tilly Wedekind als Lulu: mehr Attraktion als Erfüllung. Immerhin spürte man hier noch Wedekinds Einfluß auf das Studium der Rolle. Ganz in seinem Sinne unterstrich sie durch gewollte Einfachheit die paradoxen Pointen, etwa: Pause / Wendung ans Publikum / Augenauf-

schlag: „Gibt es etwas Traurigeres als ein Freudenmädchen?“ / Pause / na? Weiterspiel. Nicht nur, daß die Technik spürbarer war als die Wirkung, diese Methode der an sich rechten Art, das dichterische Wort in den Mittelpunkt zu stellen (ich gehe im folgenden darauf noch ein), diese Methode ist verfehlt. Sie erwirkt die Pose und ist letzten Endes verkapptes Meiningertum. Das Sprechen zum Publikum statt zum Partner, die Verlegung des Schwergewichts aus der Geschlossenheit des Werks in die Sphäre der Zuschauer — und das Spielen für die Galerie ist dann nur noch ein gradueller Unterschied — führt das Schauspielertum ins Komödiantentum, löst die künstlerische Gesamtleistung auf in die Einzelleistung der dankbaren Rolle oder des Stars. — War das Berliner Publikum dem Stücke nicht gewachsen, da es den Ernst des Ganzen in Zoten aufteilte, über die es dementsprechend quittierte, stand ihm das Münchner nicht nach, da es, noch in Wiederholungen, taktlose Zwischenbemerkungen und mehr den Geist der Urheber als den des Stückes kennzeichnende Ausrufe von sich gab.

Dann war ein Abend im Juli, da in den Kammerspielen Gerhard Hauptmanns *„Gabriel Schillings Flucht“* über die Bretter ging. Man kann in diesem Fall einen anderen Ausdruck nicht wählen, weil die Szenenbilder, wenn auch mit technisch unzureichenden, so doch genügend eindeutigen Mitteln, darauf ausgingen, die Illusion einer Realität zustande kommen zu lassen, ein Unternehmen, das, abgesehen von der einen empirischen Baum, Wald, Fels darstellenden Kulisse, auch an der Bodenbeschaffenheit der Bühne scheitert. Wenigstens trat dieses bei den Bildern, die im Freien vor sich gingen, besonders zu Tage: das Herunterfallen eines Brettes, das Hinstürzen eines Menschen, auch schon die sanftere Form des sich Setzens auf den markierten Dünensand löste Poltern und Lärmen aus, so daß sich Ohr und Auge, statt einander im Einklang zu befinden, gespaltet und feindlich gegenüberstanden.

Da dieser Einwand ein prinzipieller für viele Aufführungen ist, sei sein Betonen ausdrücklich dahin bestimmt: Die Aufgabe des Theaters, zu der seine Entwicklung führte, ist heute, das dichterische Wort wieder in den Mittelpunkt zu stellen, dem die Geste des Schauspielers, und ebenso auch, von der ästhetischen Grundbedingung des Rahmens abgesehen, das szenische Bild nicht nur untergeordnet ist, sondern das dieses alles überhaupt erst zu gebären, hervorzubringen hat. Ist die Forderung, daß auf Kosten des Ohrs nichts, auf Kosten des Auges schlechthin alles geschehen kann, um den Einklang von Zuschauer und Zuhörer wiederherzustellen, nicht erfüllt, so bedeutet das heutige Theater schließlich nichts anderes, als eine, der technischen Entwicklung gemäße, Fortsetzung der Aufführungen vom 17. Jahrhundert. Dabei sollte es heute, wo doch das Kino als Unterhaltungsgattung besteht, gar nicht so schwer fallen, dieses dichtung- und theaterfeindliche Element bei der Bühne auszuschalten.

Nach diesem kleinen Exkurs kehren wir zu der Aufführung, in der Otto Zoff die Spielleitung hielt, zurück. Kalsers Schilling stand Mombers Meurer gegenüber. Da die dramatische Führung dieser Figuren so gefügt ist,

daß sich beide, ähnlich wie bei Wedekind Keith und Scholz, als Ausdrücke entgegengesetzter Lebens-Prinzipe gegenüber stehen, so ist die primäre Bedingung der Aufführung, die theatralische Einheit dieses Komplexes herzustellen. Nun ist zwar die Confrontierung von Spieler und Gegenspieler in diesem Stück nicht die so exakte Begegnung der dualistischen Wurzel des übergeordneten Ich wie beispielsweise bei Faust und Mephisto, gleichwohl läßt sich das psychologische Bild zweier Diagonalen, nicht chronologisch, aber statuarisch, festhalten. Hier nun trat der einheitlichen Leistung Kalsers die zerflatterte und nicht anders denn als stillos zu bezeichnende Mombers so gegenüber, daß ein gemeinsamer Schnittpunkt gar nicht erst in Erscheinung treten konnte. Jenem gelang es, im großen und ganzen, in der durch die Rolle gegebenen Zerrissenheit das Bindende, als Besessenheit, auszulösen, und so das Teil-Ich in eine geschlossene Form zu stellen, während dieser, obgleich die Rolle in einfacher Umsetzung die Geschlossenheit selbst ergibt, die gerade Linie variierte und zersplitterte, als ob Meurer hundert Seelen hätte, von denen nicht eine die seine war, in Augenblicke und Teile zerlegend, was Zustand und Unteilbares ist. So schuf Momber, was ich bei ihm schon einmal zu beobachten Gelegenheit hatte und eingangs dieses Aufsatzes schon auslegte, so schuf er, statt des in sich wurzelnden Gegenspielers, eine vom Spieler und dessen Rolle diktierte, im umgekehrten Verhältnis abhängige Figur, wodurch er nicht den Partner, sondern seine eigene Rolle kontrastierte. Hierdurch ergab sich von vornherein das schiefe Gesicht der ganzen Aufführung. In einem ähnlich einseitigen Verhältnis wie Kalser-Momber standen sich Sybille Binder als Lucy Heil und Irmela von Dulong als Hanna Elias gegenüber. Fräulein von Dulong, deren schauspielerische Leistungen eher auf das Variété als auf das Theater weisen, gab alle Farben, ohne auf jenen, die Hanna Elias zukommen, aufzubauen. Es gelang ihr nicht, den Inhalt der Rolle in eine Form der Darstellung zu bringen. So entstand eine Exzentrik-Figur, die weder Beziehungen zu ihren Partnern, noch zum Stück, noch zu Theater überhaupt zuließ (höchstens zu einem pervertierten Publikum). Sybille Binder stellte in der Kleidung Lucy Heils das Wesen der Hanna Elias dar, wenn man auch häufig bewundern mußte, wie sie diese verfehlte Rollenbesetzung in den Fonds ihrer schauspielerischen Qualitäten einzubeziehen wußte. Die merkwürdige Angelegenheit, die beiden Frauenrollen den individuellen Dispositionen der Darstellerinnen entgegengesetzt vergeben zu haben, kann, wenn überhaupt, nur darin eine Erklärung finden, daß dem dann vollkommenen Spiel Kalser-Binder ein noch ungewichtigeres Gegenspiel Momber-von Dulong gegenüber gestanden hätte. Einer weiteren Verschiefung zog man eine Verzerrung des Gesichts der Aufführung vor. Die Gestalt der Eveline, deren Stellung zu ihrem Mann — und Bedeutung für ihn — weniger auf der Bühne, als vielmehr in der traditionellen Vorstellung von der Ehe als solcher lebendig ist, wurde von Annie Ernst versucht. Versucht — anders ist es nicht zu nennen, da sie das Schwergewicht auf das Xanthippenhafte, nicht auf das Hysterische im allgemeinen legte. Aber es war eine Auffassung der Rolle, und sie führte diese eindeutig in ihrer einzigen Szene durch. Das

Gelingen dieser Szene des vierten Akts hing nicht von ihr allein, sondern von dem Zusammen-Spiel mit ihren Partnern ab. Da sie ihn in Hanna Elias nicht hatte, erlag diese Szene einem Weibergekeif. Rasmussen, dieser halbe deux ex machina und halbe pater familias, wurde viel zu jugendlich und komödienhaft durch Framer vermittelt. Seine Darstellung wie auch die der übrigen Rollen (Grete Lichnowsky als Russin Majakin, zu sehr verliebt darin, gebrochen deutsch reden zu dürfen), fordern eine kritische Auseinandersetzung nicht heraus. — Kalser also allein konnte in den kleinen monolog-ähnlichen Stellen einen Begriff vom Schauspielertum und von der idealen Möglichkeit einer Aufführung bei gleichmäßiger Besetzung geben.

In den Beifall, der nach dem vierten Akt durchbrach, tönte ein einsamer Schlüsselpfiff.

DARMSTÄDTER FAZIT

Von Wilhelm Michel

Künstlerisch fragwürdig, menschlich pittoresk zuckte durch die abgelaufene Spielzeit das Meteor Kraetzer. Rechtsanwalt von Hause, zum Intendanten berufen, um Gervinus' Ausspruch über Darmstadt wahrzumachen: „Dieser Stadt ist es eigen, ... fremde Talente ungeschickt zu wählen oder zu versäumen". Betriebsam, fleißig, nicht ohne Beziehung zur Kunst, oberflächlich gewandt, im Grunde rasend ungeschickt und direktionslos, grotesk unzuverlässig; verdienstlich in einigen Kündigungen und Engagements, im übrigen schwärzlich von Figur: der Kunst gegenüber ungeistig, überzeugungslos, frei vom Zwange künstlerischen Müssens, höfischen und bürgerlichen Einflüssen nachgebend, schließlich stürzend über einigen künstlerisch gerechtfertigten, aber ungeschickt durchgeführen Verabschiedungen, von niemandem beweint noch gestützt.

Ereignisse unter seinem Regime: auf der Haben-Seite eine hochanständige Erstaufführung von *Rose Bernd* (16 Jahre nach Entstehen) mit Käthe Meißner; Uraufführung des *Ackersmann aus Böhmen*, getragen von des jungen Heinrich Witte breiter, chaotischer Menschlichkeit; Ludwig Bergers *Tasso*-Inszenierung, hier ungewohnte Qualität, darin Lothar Müthels planetarisch schwungvolle, hemmungslos erschütterte Tassogestalt; Wegener als Franz Moor. Schluß. Auf der Debet-Seite: Uraufführung *Gaudeamus* von Humperdinck, bösartiger Studentenulk, die Aufführung stiftungsfestartig aufgemacht mit bemütztem und bebändertem Auditorium, eine unwahrscheinlich entgleiste Angelegenheit; Uraufführung *Karl V* von Wilhelm Speyer, großartiger Durchfall einer begabten und doch höchst ledernen Jambenaktion; Erstaufführung von Strindbergs *Schwanenweiß*, opernhafter Augenschmerz, vom Bürger bejubelt; eine stattliche Reihe nicht eingehaltener Versprechungen; ein jammervoller Spielplan ohne Energie und Ehrgeiz, unter strengem Ausschluß alles wesenhaft Modernen; eine schlimme Szenenbehandlung; eine meist unverantwortliche Regie.

Dazwischen das Hin und Her im äußeren Geschick des Theaters. Als Hoftheater durch die Revolution verwaist, stand und steht diese Bühne heimatlos zwischen behördlicher Gleichgültigkeit, finanzieller Bedrohtheit und allerhand verdächtigen privaten Ehrgeizen. Nach langem Zögern erfolgte im April die einstweilige Übernahme durch den Staat. Auch die künstlerische und geschäftliche Leitung ward in vorläufiger Weise geregelt: Balling als Leiter der Oper, an der Spitze des Schauspiels ein künstlerisch grotesk rückständiges Regiekollegium. So ist alles provisorisch, unklar und höchst unerfreulich. Über definitive Übernahme als Landestheater soll die Kammer demnächst befinden. Ein Intendant wird krampfhaft gesucht. Inzwischen ergreifen viele der begabteren Mitglieder nach allen Richtungen die Flucht. Der Zustand des Schauspielensembles ist über die Maßen kläglich. Ohne radikale Reformen ist an keine noch so bescheidene künstlerische Zukunft des Instituts zu denken. Der Bürger aber tobt, geängstigt durch die Möglichkeit, daß das Theater seinen Charakter als biedere Provinzschmiere verlieren könne. Ein Trümmerfeld, ein Schiffbruch.

DIE BÜHNENENTWÜRFE von Oberregisseur Johannes Tralow, nach Skizzen von Erich Pützhofen-Esters, stammen von der Neuinszenierung von Hebbels Nibelungen im Kölner Schauspielhause.